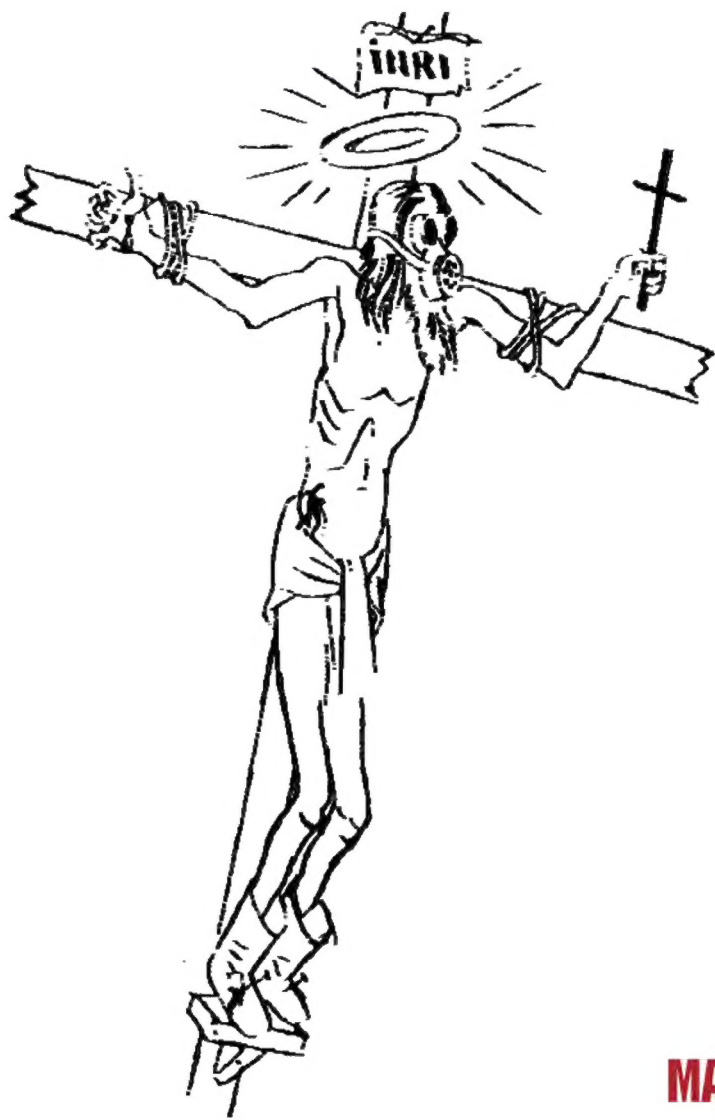


A Günther nders GEORGE GROSZ



MALDOROR



Günther Anders

GEORGE GROSZ
arte revolucionario
y
arte de vanguardia

Traducción: Jorge SEGOVIA

MALDOROR ediciones

La reproducción total o parcial de este libro, no autorizada
por los editores, viola derechos de copyright.
Cualquier utilización debe ser previamente solicitada.

Título original: *George Grosz*
Título de la edición en lengua francesa:
George Grosz
Éditions Allia, 2005

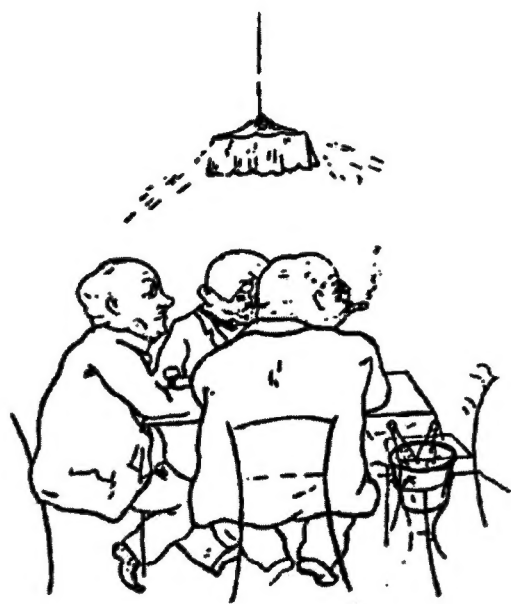
Primera edición: 2005
© Maldoror ediciones
© Traducción: Jorge Segovia

Depósito legal: VG-960-2005
ISBN: 84-934130-1-1

MALDOROR ediciones, 2005
maldoror_ediciones@hotmail.com

GEORGE GROSZ

Arte revolucionario y arte de vanguardia



“Si su obra parece extravagante, no es culpa suya. Pues lo que pinta son nuestros vicios. Todo el mundo debiera impregnarse de sus cuadros, para aprender a mirar.”

(Fray Sigüenza sobre El Bosco)

¿Cómo lo vemos nosotros? Como *el* dibujante de la Alemania de los lamentables años berlineses, tras el derrumbamiento de 1918. Digo: *el*, y no: *uno de los*, porque su relación con esa época no se confunde en modo alguno con el hecho de que, como otros, fue hijo de la misma; incluso admitir que fue su hijo más característico aún sería insuficiente. El elemento decisivo es, por el contrario, que esa época fue también *su criatura*. Lo que quiero decir con esto es que la energía con que la plasmó en sus imágenes –con su vergüenza y su miseria, sus vicios y placeres, sus revoluciones y contrarrevoluciones llevadas sin gran convicción– fue tan aguda que, aquéllos que también la han vivido e intentan rememorarla, se equivocan –por decirlo así– de plano, y en vez de sus imágenes–recuerdos personales, apelan a las suyas. Un artista que reproduce tan bien su tiempo y cuya propia imagen se convierte para las épocas posteriores en la del mundo de ayer, no sólo es un elemento interesante

de esa época, sino precisamente un fabricante de historia, un fabricante del mismo presente: un hombre, pues, que merece ser distinguido como una figura.

Dejaba su impronta en aquel a quien dibujaba. Sus inquietantes retratos parecían golpeados como por un hacha. Y cuando su lápiz fijaba a alguien en una imagen, quedaba inmovilizado, hecho prisionero.

Igual que un hombre estigmatizado y puesto en la picota se diferencia de una escultura que lo representa, esas piezas de Grosz se diferencian de lo que habitualmente llamamos “imágenes”.

No hay obras en la historia del arte —y ni El Bosco ni Goya son aquí una excepción— que se hayan alejado más de la función decorativa de la obra de arte que las de Grosz. Las suyas son “*anti-imágenes*”. Su ambición no es ir a la deriva entre la grisalla de lo cotidiano, como islas afortunadas de la “bella apariencia” sino, por el contrario, perturbar el ficticio esplendor o la indolencia, al modo de verdades insulares (abominables, por lo demás). Ahí donde el brillante celofán de la “apariencia radiante” embellece la vida, la obligación del arte es devenir “serio” y, tomando su revancha, romper el *continuum* de diversión de lo cotidiano para desacreditarlo. A una vida radiante, un arte infernal. Ciertamente, usando los medios de corrosión, de desmontaje y explosión más diversos, los artistas de quien él era contemporáneo (no ya el precursor, pues esa evolución

comienza en la época del primer impresionismo) estaban todos —sin excepción— ocupados en disolver, despiezar, hacer estallar y convertir en no objetivo el *mundo de la imagen*, en una palabra: en destruirlo. Pero, precisamente, sólo el mundo de la imagen. Y ese “sólo”, esa concentración exclusiva en la destrucción del mundo de la imagen, hacía que su actividad resultase ambigua. Igual que podemos asegurar que cada uno de aquéllos que introducían un nuevo modo de destrucción se tomaba por un revolucionario, asimismo, no cabe duda de que su mayor deseo era que todas esas revoluciones se desarrollasen más allá de sus caballetes; cuando se arriesgaban a organizar tempestades mucho más violentas y catástrofes más definitivas que las que desencadenaban sobre los vasos de agua, eran más inofensivas. Y, ciertamente, los resultados de esas explosiones y catástrofes tenían siempre el estatuto de objetos de arte, objetos de placer, eran negociados en el mercado del arte, el *continuum* asegurado de esa revolución era lo que constituía el atractivo de la vida artística y la llenaba de orgullo. Que nadie se extrañe si, regularmente, y poco importa que fuese de manera voluntaria o no, la ilusión nacía de que esa pretendida demolición representaba un acontecimiento interno, especialmente preparado para los congresos o las revistas culturales, una “*apariencia macabra*” (análoga a la “*bella apariencia*”). En cualquier caso, así es como lo veían y

aún lo ven los consumidores distinguidos. Colgar un *desastre enmarcado*, escombros surrealistas o tachistas en las paredes de villas sólidas e intactas, como si se tratase de decoraciones o muebles de prestigio, era considerado como algo chic. Y, naturalmente, aún hoy ocurre lo mismo.

Al menos en lo que le concierne, Grosz rompió por completo con ese ilusionismo, con esa ausencia de destrucción en el mundo de las imágenes. Desde ese punto de vista, fue incomparablemente más radical que sus contemporáneos pintores. Más radical igualmente que el Picasso del *Guernica*: también en ese cuadro, la destrucción —aunque la misma haya “nacido de la emoción” suscitada por ruinas reales— es retraducida como un acontecimiento plástico; y el resultado de esa retraducción es y será un cuadro a parte entera que, como testimonian sus exposiciones itinerantes, no tiene nada que oponer al hecho de ser contemplado, saboreado y *appreciate* como lo sería un *Delacroix* por los amantes del arte y los expertos en la materia. Afirmar que la realidad le dio a Grosz ocasiones para estar “emocionado”, sería de idiotas. Estaba tan poco “emocionado” como un agresor lo está con sus enemigos cuando golpea. Por el contrario, golpear y pegar sin miramientos a su enemigo son una y la misma cosa. Lo que ha llevado a Grosz a golpear —es decir a dibujar—, no ha sido otra cosa más que la realidad; o, exactamente, nunca ha sido más que el disgusto y la rabia

que le provocaba esa realidad, porque a sus ojos sólo era ignominia: brutos y brutalizados, destructores y destruidos. Esa infamia no era en modo alguno para él una “fuente de inspiración” ocasional, sino por el contrario el “encanto” de la vida, al que respondía de manera extremadamente *“irritada”*. Su *musa*, sin la cual ninguna de sus imágenes probablemente hubiese existido, *se llamaba “disgusto”*; y era una musa pavorosa porque era hermana de las furias; una musa nefasta porque apenas le dejaba tiempo para respirar.

Se objetará que el disgusto y la rabia, por muy interesantes que puedan ser para los psicólogos y los historiadores, nada tienen que hacer en la interpretación de una obra. El arte pertenecería a un registro distinto. Pero en la historia real del arte, las cosas no ocurren de manera tan clara y fácil; eso sólo es válido para “la historia del arte”. Si verdaderamente queremos comprender el estilo de Grosz, primero es necesario decidirse a tomar en serio la repulsión que el mundo suscita en él. Al menos, el hecho de que sea el único pintor esencial de su época al que aún pueda considerársele “objetivo”, encuentra aquí su fundamento.

*Pues la repugnancia es incapaz de renunciar a su mundo*¹. Aquel que arde por agredir a su enemigo, y por ofrecerlo a la mirada, necesita observarlo bien, necesita hacerle un retrato *contundente*. Con esta palabra (ya utilizada al comienzo de nuestro texto), casi

todo está dicho. En cualquier caso, quien pretenda traducir el idioma de las obras de Grosz con el lenguaje no podría encontrar mejor fortuna lingüística que el doble sentido de esa palabra, pues “contundente” reenvía lo mismo a la acción lograda del que ataca, como a la del que realiza un retrato. Naturalmente, el sentido agresivo de la palabra fue el primero. Y no se trata de un azar que, cuando nos enfrentamos a un “retrato contundente”, se despierte en nosotros un sentimiento extraño e inquietante, como si a través de ese sobrecogedor parecido se hubiese intentado verdaderamente algo contra el retratado². Cualquiera que fuese el sentido primero de expresiones como “parecido chocante” o “retrato contundente” —y además lo “contundente” con lo que se soñaba no era el retratado sino el espectador— los “retratos contundentes” de Grosz lo eran en un sentido inédito: él retrataba a sus víctimas con el sólo fin de golpearlas verdaderamente. *En última instancia, no sólo era un realista agresivo sino que, aún más, era realista porque era agresivo.*

Dicho esto, parece bastante claro ahora que nada sería más erróneo que asociar a Grosz, basándose en que su arte sería figurativo, con esos pintores académicos que, en sus pastos, en un rincón obsoleto de Montmartre o en sus talleres nacionalizados, aún no han querido oír nada del carácter deletéreo del mundo actual, o se niegan a que el eco

llegue a sus oídos y en consecuencia continúan, ásperos e imperturbables, pintarrajeando con aplicación un mundo “sano”. De hecho, es imposible imaginar hoy fábula más inverosímil que esta, irrealista (y pretendidamente realista), que afirma que el mundo era así de verdad, y que nos parecía así, por la mañana, al mediodía, o en el ambiente vespéral³. Es evidente que Grosz tenía menos en común todavía con esos “filisteos del apocalipsis” que con sus contemporáneos vanguardistas. Si él era “*figurativo*”, era únicamente porque su mundo “*no era sano*”, y que nada deseaba tanto como levantar un retrato “contundente” de sus ignominias y ponerlo en la picota. A diferencia del de los artistas académicos, *su arte no tenía por objeto el mundo objetivo, sino la destrucción del mundo objetivo*.

Sin embargo, comparada con su resultado propiamente revolucionario, la cuestión “objetiva o no-objetiva” se atrofia hasta quedar reducida a un problema secundario. El hecho de que sus dibujos sólo sean a fin de cuentas “imágenes” en el sentido tradicional del término, es incomparablemente más importante. ¿Qué quiere decir esto?

Después de esa época remota que había visto desaparecer la *atropopeia* de Medusa, es decir la concepción de las imágenes como herramientas de disuasión, se consideró como constitutivo de su evidente urbanidad el hecho de que las mismas nos invitasen

civilizadamente a *dirigir nuestra mirada hacia ellas*. Lo sublime mismo se había revelado “acogedor”; incluso lo grandioso se convirtió en promesa de placer (y, además, algo de eso aportó).

En las obras de Grosz ya no es cuestión a partir de entonces de “invitar” así al espectador. Al contrario, se trata esencialmente de *aterrorizarlo*. Y eso se interpreta con tal brutalidad que, súbitamente, el objeto se encuentra en el lugar del sujeto y el sujeto en el lugar del objeto, es decir que el que mira y lo mirado se han invertido. *No somos nosotros quienes miramos, sino las imágenes; lo que es mirado, no son las imágenes, sino nosotros mismos.*

El desarrollo de este tipo de inversión se da hoy en todas partes. Es en el terreno de la *propaganda* comercial y política donde este fenómeno se manifiesta con mayor claridad, por medio del cartel que nos paraliza tal Medusa y, simultáneamente, nos atrae al modo de las sirenas, nos aterroriza y ejerce sobre nosotros una coacción. Cuando respondemos a esa mirada, no es para participar en ningún cara a cara al que seríamos invitados a título de *partenaires* soberanos o iguales, sino al contrario, por la única razón de que estamos reducidos a la impotencia, desposeídos de nuestra capacidad para sustraernos a su fascinación. Un número incalculable de imágenes que forman el mundo de las imágenes en que evolucionamos hoy —especialmente de aquellas que figuran en la

primera página de las revistas— pertenecen, aunque nos hechicen con su canto de sirenas, a esa clase de imágenes terroristas. Seguramente ya no se trata de “seducción” en Grosz; sólo de terror. El arte, que salió hace mucho tiempo de la *apotropaion*⁴ de Medusa para llegar a la imagen, en el sentido humano del término, parece —gracias a él— haber vuelto a su punto de partida, a Medusa. Sea como fuere, ninguna de las imágenes de Grosz está hecha para “espectadores complacientes”; antes bien, para espectadores no complacientes: aquellos que, por su parte, se niegan con obstinación a mirar el mundo que ellas le muestran. Aunque, justamente, sólo “por su parte”. Porque lo que fascina en esas imágenes, es que nos obligan a pesar de todo a mirar de frente esos hechos, esas infamias a las que les volvemos la espalda cuando las encontramos en la vida real. Y de eso resulta tan infrecuente logro, de ahí el efecto que las sitúa por encima de lo ordinario. Las otras imágenes, de las que se burlaba Platón, alcanzan a dejarnos ver una segunda edición de un mundo de apariencias en algún modo visible; las de Grosz, en cambio, sea lo que fuere, hacen el mundo finalmente visible, como lo harían las lentillas o los telescopios. Podemos decir que así las mismas dejan de ser “imágenes”, para convertirse en verdaderas *herramientas*. Pero qué importa la nomenclatura, lo único que cuenta es el hecho.

Ninguno de sus colegas expresionistas o neo-objetivos dominaba mejor que él su arte. Era capaz, en efecto, de trazar con el mayor rigor la línea de contorno más delicada, e incluso la más neoclásica.

Pero no ignoraba los peligros de tales aptitudes, conocía la ley de “la identidad del trazo y del tema”. Sabía que no cualquier trazo convenía a cualquier objeto; que el *carácter del trazo* actúa a la manera de un juicio llevado sobre el tema al que sirve para representar, o, más sencillamente, que *actúa como el carácter del tema mismo*; sabía que, en consecuencia, un trazo débil, aunque encerrase lo que hay de más abyecto y más brutal, equivale a una declaración de amor hecha a ese objeto y de ahí sacó las consecuencias: sólo explotó moderadamente su capacidad para imitar el estilo neoclásico. Sólo los maestros pueden permitirse renunciar a algo que podrían hacer; los talentos renuncian en el mejor de los casos a lo que no dominan.

Más que el trazo de pluma refinado y preciso, cultivaba otro muy distinto. En la medida que podamos emplear el término “cultivar”. Pues lo que él hacía consistía por el contrario en auto-brutalizarse conscientemente exponiéndose a la rudeza del tema que dibujaba y dejándose metódicamente infectar por él. De hecho, un gran número de sus obras dan el sentimiento de que hubiese arrancado a sus enemigos los toscos instrumentos de una violencia que él

aborrecía: cuchillo, bayoneta y botas, para hacer sus propias herramientas. Muchos de sus dibujos parecen haber sido grabados sobre el papel con el cuchillo asesino del retratado, otros surcados por botas de la soldadesca. Desarrolla en materia de autocontaminación un virtuosismo tan espantoso, que, en más de una ocasión, se llegó a sospechar que no era mejor que sus criaturas, ni menos violento, ni menos lúbrico, sospecha que la impresión que daba como persona no invalidaba especialmente. Originario de Pomerania, robusto y desprovisto de sentimentalidad, poseía en efecto el *habitus* y la voz de aquéllos que ponía en la picota, distinguiéndose fundamentalmente de los expresionistas que pintaban al mismo tiempo que él y se lamentaban —lloriqueando— de la violencia del mundo. Fuera como fuese, inventó una especie de “participación”, una “*mímesis* motriz” como sólo se encuentra entre los actores: a la “restitución” le opuso la “duplicación”. Un ejemplo extremo: no “pintó” las manchas de sangre que se pueden ver en algunas de sus escenas de muerte; aún más, transformó la hoja de dibujo en un doble del lugar del crimen, cometió una segunda vez el delito representado en efígie salpicando los colores rojos sobre el papel.

Este comentario, naturalmente, no puede aplicarse a todos los dibujos de Grosz. Muchos de ellos, en efecto, presentan un

trazo como ejecutado a la aguja, exangüe, parecido al hilo de una tela de araña. Un trazo *insignificante* que no sólo defrauda la previsión de esa poderosa *mimesis* motriz, sino que incluso carece del mínimo de belleza en materia de contorno, de tensión caligráfica, o de escritura personal —un trazo, pues, que parece en el extremo opuesto del que describíamos hace un instante. ¿Cómo hay que comprender esta yuxtaposición? Aunque realmente no se trata de una yuxtaposición.

Decíamos antes que su poderoso trazo de pluma descansaba en una comprensión íntima, aunque la misma no fuese formulada por la coincidencia de la naturaleza del trazo con la del tema. Esa equivalencia, sin embargo, posee una validez general. “A los desesperados” —se dice en *Die molussische Katakombe*⁵— “dibújalos con mano desesperada, a los indolentes con mano indolente”. Eso significa que un artista para quien esta regla es una evidencia elige su trazo en función del comentario que proyecta hacer sobre su tema.

A partir de entonces, el “trazo insignificante” de Grosz deja de ser incomprensible.

Pues ese mundo que registraba como siendo *el suyo*, ese Berlín infernal posterior a 1919, sólo reflejaba los “Rostros de la clase dominante”, los brutos, los aprovechados sin escrúpulos del naufragio; aunque ese mundo también hormigueaba de miserables anónimos de los bajos fondos, de hambrien-

tos, de putas baratas y de pequeños segundos roles de la ignominia. Conceder a la imagen de esos tipos —cuya característica principal era precisamente no tener ninguna—, más o algo más enfático que el rasgo más despojado de expresión y fisonomía, hubiese sido precisamente (en la medida en que la naturaleza del trazo y el tema son idénticos) apartarse del camino de la inverosimilitud. Reproducir esos tipos así, era decir precisamente que eran insignificantes o despreciables; que en el fondo, no eran dignos de que se hablase de ellos ni de ser mostrados; en una palabra, era un despiadado “ajuste de cuentas” con su lamentable carácter. Y esa equivalencia: “reproducir = liquidar” fundaba la legitimidad de ese trazo que denominamos “insignificante”.

Con lo que había que ajustar cuentas no era sólo con esa escoria, era también implícitamente con el mundo que la había llevado a su ruina. Es notable que la sociedad, aunque no fuese representada como tal, se hubiese sentido violentamente atacada y ofendida tanto por esos dibujos como por los retratos de “la clase dominante”, a la que aludían directamente. Con toda evidencia, era claro para ella que también reproducían su rostro y que, en efecto, a través de la despiadada indiferencia del trazo de Grosz, se repetía la suya, hecha visible por esa duplicación misma. Esos dibujos constituyen, pues —todos sin excepción—, ataques en dos direcciones. En cuanto a saber a quién atacó más cruelmente Grosz —si a esas penosas

criaturas, o a la sociedad que esas criaturas confirmaban de carácter inflexible—, nunca será posible que alguien pueda determinarlo.

Estaría de más precisar que el resultado obtenido por Grosz gracias a ese “trazo insignificante” fue, desde el punto de vista artístico, todo salvo insignificante. En realidad, ese trazo como de hilo de tela de araña de sus dibujos, está dotado de una capacidad tan grande para suscitar el horror que fue considerado como la escritura personal de Grosz, imposible de confundir con otra, y que lo hizo célebre.

Grosz era *marxista*.— Al subrayarlo, no sólo quiero decir que “su actividad principal era artística y que ejercía el marxismo como un *hobby*” (o a la inversa) —eso apenas tendría interés; lo que quiero decir, por el contrario, es que en tanto que artista (no obstante sus rasgos anarquistas que, además, ocupaban el primer plano, y aunque hubiese convertido en una burla cualquier idea de “progreso”), estaba marcado de forma decisiva por el marxismo; que ese impacto es fundamentalmente lo que permite comprender su manera inhabitual de ser “realista”; e incluso, que su obra deba ser comprendida como una “*versión optica del marxismo*”. ¿Por qué? Porque él consideraba *la apariencia del mundo* como los teóricos del marxismo consideraban los *puntos de vista sobre el mundo*.

Tenemos la convicción de que las “imágenes del mundo” (filosóficas o ingenuas) no representan la verdad, sino que constituyen sistemas (ideológicos) engañosos, producidos e inoculados *ad hoc* por las diferentes clases dominantes. La convicción (más radical) de Grosz era que el engaño había comenzado ya en un estadio más bajo, que de pronto la acción ideológica había falsificado el aspecto efectivo del mundo creado por el hombre (comprendidos los mismos hombres). Para Grosz, en consecuencia, el mundo es ya una *apariencia* que impone un recelo igual al que se opone a las teorías. Esta desconfianza es probablemente la peor calamidad que puede sucederle a los artistas plásticos⁶. Un pintor (al menos un pintor “figurativo”) que se encuentra en la imposibilidad de poder acordar su confianza a la apariencia del mundo, que no puede plantear la existencia de una identidad de “la apariencia” y del “ser”, o al menos la de una coordinación fiable entre las dos, éste, a decir verdad, puede abandonar sus pinceles, pues producir una apariencia de la apariencia –para retomar los términos de Platón–, equivaldría en esas condiciones a ejercer un oficio totalmente desprovisto de sentido. Pero esa identidad que debe presuponer el pintor es lo que los marxistas, como tampoco los platónicos, pueden suscribir. Ciertamente, no debería existir ningún pintor marxista de la misma manera que nunca debió haber pintores platónicos⁷.

Así, Grosz, marxista y pintor, se encontró sumido en esa calamidad. Ignoro si otros artistas de su época han percibido esa contradicción, o incluso si la han sufrido. Lo que en cambio es seguro, es que él fue el único que careció de prejuicios, bastante insolente y, por qué no decirlo, suficientemente ingenioso para adivinar una salida que le permitiese escapar a esa calamidad. Si en esencia lo propio de la realidad es maquillarse como “fenómeno”, entonces conviene, para dar una imagen verdadera y completa, mostrar simultáneamente esa dualidad: la verdad *y* el maquillaje. Eso es lo que Grosz intenta con la ayuda de su *método-Röntgen*⁸. Si hablo de un “*método-Röntgen*”, es porque su método le permitió atravesar el maquillaje opaco de lo real, del “fenómeno” del cual desconfiaba (metamorfoseando “al que mira” en alguien “que ve a través” y atraviesa de parte a parte) y, al mismo tiempo, hacer simultáneamente visibles las entrañas de la verdad que constituyen el fundamento de ese fenómeno; y digo “simultáneamente visibles” porque no abandona tras de sí sin mostrarla la superficie así atravesada; muy al contrario, también la muestra simultáneamente. En otros términos: en vez de repetir con la apariencia de sus imágenes sólo el *efecto*-maquillaje, sólo el fenómeno como lo hacen los realistas ingenuos, él representa ese maquillaje como un *processus*, descubriendo simultáneamente los dos polos antitéticos de la “ver-

dad” y de la “mentira”. Su “trazo insignificante” fue su probabilidad: al no conceder a sus temas ni superficie coherente ni materia, dispuso de bastante espacio para ordenar las “entrañas”. Fue el retratista de la contradicción: a través de la epidermis de la benevolencia aparente vemos en adelante la maldad —las dos al mismo tiempo; a través del ropaje decente, la carne concupiscente —los dos al mismo tiempo; a través del establecimiento pomposo, la miseria del público —los dos al mismo tiempo. Al no producir ya “la apariencia de la apariencia”, sino revelando por el contrario su carácter engañoso, sus trabajos ya no se exponen a la crítica de la filosofía⁹. Es más, constituyen “imágenes críticas” en el mismo sentido que la teoría marxista se comprendió como “teoría crítica”

Fue —con Brecht— el único artista alemán de los años veinte que alcanzó una verdadera progresión. En efecto, no sólo consiguió franquear la frontera del público de arte, no sólo la de su siglo, sino también las fronteras nacionales. Se estableció sólidamente tanto en el oeste como al este.

En el oeste: alrededor de 1930, figuras de un tipo nuevo hicieron su aparición en las revistas satíricas más agudas, aquéllas que hasta entonces habían más o menos exclusivamente vivido de la herencia de Daumier y Lautrec: figuras despojadas de peso y de sombra, en una palabra, fantásticos hombrillos trazados con rasgos cuyo encanto,

visiblemente, era tan irresistible que enseguida fueron invitados a la rúbrica humorística de los más rancios diarios de provincias. Desde entonces, son omnipresentes. La razón de su atractivo cae por su peso: le ofrecen al contemporáneo que se reconoce en ellas la oportunidad de hacer de su propia impotencia, de su propio carácter fantástico, de su anonimato e insignificancia, un objeto de diversión —el desprecio de sí mismo como golosina. Ninguna de esas figuras hubiera salido del anonimato si Grosz, años antes (ciertamente, con una intención muy distinta), no hubiese concebido sus ancestros. Hasta aquí, los imitadores han logrado extraer el trazo burlesco de la obra política de Grosz y lo utilizan para divertir o alegrar. Pero que algo así pudiese perdurar era poco probable por la buena razón de que el ingrediente de la crítica política es completamente inherente al trazo burlesco, como el trazo burlesco lo es a ese ingrediente.

En el este: Sabemos que en la Rusia soviética, desde los años veinte, la fisonomía de la “clase dominante” se convirtió gracias a los afiches, las banderolas o el teatro de *agit-prop*, en el arquetipo de un gran capitalismo violento y de cuello gordo. Así es como veían al enemigo. —También aquí, cambio total de función, aun cuando sea en un sentido opuesto: objeto de una edulcoración en el oeste, los tipos de Grosz sufrieron en el este la experiencia de una monumentalización.

Afirmar que, en ambos casos, se les privó así de su fuerza, puede parecer paradójico. Pero las críticas, si quieren ser ácidas, no pueden superar un formato máximo, pues el alargamiento entorpece las aristas de humor. En el este, las variantes de los tipos creados por Grosz sobrepasan ampliamente ese formato máximo (para actuar sobre las masas) y dejan de ser críticas para convertirse en una especie de Baale¹⁰ o de gigantescos *iconos negativos*. Esas mismas variantes, por lo demás, todavía fueron más lejos hacia el este. Así, pude ver en Japón una pieza antiamericana donde los actores, pensando sin duda que se trataba de los originales, se habían maquillado y vestido de tal manera que creían parecerse a las copias soviéticas de los tipos inventados por Grosz. Esa imitación de imitación de las imágenes que Grosz había dibujado en los años veinte para representar al gran capitán de empresa, el lejano Oriente la utilizó a partir de entonces para retratar el capitalismo americano de 1958. Apenas se puede afirmar que tras un tal cambio de función se haya podido preservar una parte importante de la manera personal de Grosz, pero incluso en esa falsificación, aún quedaba algo del original; desde que las imágenes comenzaron a circular gracias a las peregrinaciones de las grandes religiones del mundo, aún no ha habido ningún artista —a mi parecer— cuya capacidad

para construir tipos haya logrado tanta difusión. A excepción, quizá, de Disney.

En todas las épocas se ha zanjado el caso Grosz (igual que el de Brecht), calificándole de “artista comprometido”, y en todas las épocas, se ha intentado hacernos creer y hacer creer a los demás que se podía rebajar su éxito usando esa etiqueta. Y eso es tan poco honesto como juicioso. Pues si algo caracteriza a los artistas así etiquetados, es justamente el hecho de que no son característicos, que cuentan en el número de los ya impregnados; que ellos mismos, en consecuencia, no poseen ninguna capacidad para dejar su propia huella. Pero que nadie se confunda. No quiero decir con eso que Grosz no fuese un artista comprometido. Si alguien me colocara ante la alternativa “¿sí o no?”, respondería sin dudar “Sí, fue un artista comprometido”. Nada me resulta más extraño que creer que su honor de artista debe ser salvado demostrando su ausencia de compromiso. Quien así actúe, pretendidamente en interés de Grosz o Brecht, invalida de golpe su argumento, pues, implícitamente, legitima la expresión “arte comprometido”; y al hacer eso, justifica al mismo tiempo la legitimidad del desprecio que se manifiesta. Sin embargo, no puede ser cuestión de una tal legitimidad. Porque en efecto, el asomo de desprecio no es un “asomo”, sino la única “razón de ser” de la expresión; en otros términos: porque no hay *expresión*

*más tendenciosa que la de “arte comprometido”, en el sentido de un arte manifestando una tendencia. Quien ignore en qué condición es posible hablar a propósito de panaderos de “panaderos comprometidos”, de policías de “policías comprometidos”, de médicos de “médicos comprometidos”, de políticos de “políticos comprometidos”, no debería asumir la expresión “artista comprometido” sin crítica. Pastores que predicasen sin obedecer a su punto de vista (espiritual) serían impostores; y esos mismos impostores rechazarían como estúpida la insinuación según la cual su posición social, su dignidad y su verdad debiesen residir en su ausencia de intención y convicción. Que se pueda abordar a los artistas, y únicamente a ellos, con ideas recibidas tan estúpidas, es algo muy significativo; las raíces históricas de ese monopolio degradante son por lo demás oscuras. Poco importa, los contemporáneos de los artistas se creen autorizados a no conceder el *título honorífico de “serio”* más que a aquéllos que —de manera programática o no— no asocian sus declaraciones a una finalidad, o, en cualquier caso, no dicen nada de esa finalidad; a condición que la significación de sus obras no sea idéntica a la que expresan de manera inmediata (y ese no sea, lo hacen saber claramente) o que las mismas no expresen de manera inmediata su significación (dejando cuidadosamente ese “no” en la oscuridad) —en una palabra: a condición de que no reivindiquen con eviden -*

*cia el hecho de que renuncian a tomarse en serio*¹¹. Por consiguiente, no se podría imaginar epíteto más infamante que el que señala “una ausencia de tendencia”. Los artistas que toleran ser calificados con buenas notas por el motivo de que no obedecerían a ninguna tendencia, no hacen más que aceptar elogios para una cohartada¹²; por la razón, en efecto, de que se mantienen siempre “en otra parte”: y en la ocurrencia, esa “otra parte” significa en el seno de una región donde *viven* incapaces o se prohíben a sí mismos trasladarse a la dimensión de las decisiones reales para moverse ahí concretamente; por qué razón se limitan, porque eso está autorizado y es incluso deseado, para *emocionar*. *In concreto*, volvemos siempre a la exigencia de una dignidad personal y de derecho a la crítica. En efecto, aún no ha ocurrido que alguien haya sido tachado de “artista comprometido” por haber aportado su contribución a compromisos conformistas. Sólo *los que dicen no* son considerados como “artistas comprometidos”; *los que dicen sí*, nunca. Más indignos todavía que aquéllos que toleran el elogio son los artistas que retoman la expresión, reivindicando al mismo tiempo para ellos mismos, y muy claramente esta vez, la ausencia de tendencia. Juran así solemnemente no elevar jamás la voz hasta el punto de ser escuchados en la pieza de al lado, en la realidad: o, al menos, en la hipótesis en que deberían a pesar de todo ser escuchados por azar, de formular

su discurso de manera que este último no tenga ninguna consecuencia, es decir de manera que no sea tomado en serio. Es, pues, su "*voluntad de no ser tomado en serio*" lo que confirma su "*seriedad*". Ese no es, ciertamente, un hermoso compromiso, pero el hecho de que también aquí se pueda hablar de un compromiso no ofrece dudas¹³. Admitámoslo, pues, tranquilamente: Grosz era un artista comprometido.

No fue por su participación en el movimiento dada, ni tampoco por los dibujos del *Rostro de la clase dominante* (desde ahora puesto en un plano de igualdad con los *Desastres* de Goya o los dibujos de Daumier para *La Cencerrada*) por lo que Grosz fue conocido o renombrado en los mayores círculos extra-artísticos, sino por el escándalo que suscitó su obra *Crucificado con máscara de gas*¹⁴.

Estoy convencido de que en la época, no hubo un solo espectador susceptible de equivocarse sobre el sentido de esa imagen de crucificado; en otros términos, un individuo capaz de ver en el odio que, manifiestamente, había guiado la pluma o el buril de Grosz, un odio dirigido contra Cristo. Seguramente blasfemó. Sólo que esto último no estaba en el dibujo de Grosz, pues la ofensa hecha a Cristo era precisamente su tema y ese tema, como parece evidente, lo ejecutó de la manera más horrible. En efecto, el atributo máscara de gas —y esta equivalencia elimina la última posibilidad de error— correspondía al de la *corona de espi-*

nas: como esta última, la máscara de gas se ciñe al Cristo para ridiculizarlo, como algo absolutamente inconveniente, confiriéndole la semejanza de un “Cristo escarnecido”. Y esa leyenda, Grosz hubiera podido, retomando una tradición antigua, trasladarla a su grabado (aunque no mostrase a los mismos escarnecedores). Si lo hubiese hecho (o si hubiese querido hacerlo), ciertamente hubiera sido imposible condenarle —comoquiera que fuese, no conozco en la historia de la pintura ningún ejemplo de pintor perseguido por ultraje porque haya representado a Cristo ultrajado. Poco importa, ese Cristo escarnecido representaba *el ultraje hecho al príncipe de la paz, el que se perpetra cada vez que en el seno del mundo cristiano se blasfema al santificar la guerra*. Pero si nos preguntamos dónde, pues, en esta imagen “de la irrisión” se encuentran los ultrajadores, esos hombres que han ceñido la máscara de gas a la cabeza de Cristo, entonces surge la respuesta: exactamente ahí donde están en la realidad, es decir *ahí donde no son visibles*. Pues la táctica de los escarnecedores que denunciaba Grosz consistía precisamente en *no aparecer como escarnecedores*, en defenderse de serlo; intentándolo de manera que su escarnio jamás fuese perceptible con las palabras, sino fundamentalmente sólo a través de “efectos”: armas, ruinas, máscaras de gas, muertos. Por consiguiente, conviene corregir la afirmación según la cual Grosz no mostró



a los escarnecedores. Con este grabado, al contrario, creó una “*adivinanza social*”, una adivinanza que contiene al acusado en la medida en que este último está ausente. Más precisamente: *lo que ha mostrado es al escarnecedor que no se muestra*¹⁵, es decir: la hipocresía.

La hipocresía. – En el momento en el que concibe el grabado de ese “Cristo escarnecido”, Grosz sabía que uno de los entretenimientos preferidos del hipócrita consiste en responder a los ataques contra la duplicidad con la ira más falsa, y él alimentaba la idea de provocar tal respuesta. Sin embargo, no estoy insinuando que haya querido “épater le bourgeois” con una broma de mal gusto, que hubiese tenido como única intención desencadenar un shock –y poco importa cuál–, y arrancar de ahí una malévola satisfacción; por el contrario, intentaba *épater de una manera muy precisa*. En efecto, su deseo era *épater de tal manera que la verdad de su imagen se encontrase ahí revelada*. Lo que intentó (y que por lo demás consiguió perfectamente), fue contradecir, o llevar a esos escarnecedores que él mismo había dejado “en blanco” a entrar por sí mismos “into the picture”, en el interior de la imagen, a mostrarse a sí mismos; a concluir su obra gracias, precisamente, a su reacción.

¿Qué quiere decir esto?

Ninguna obra de arte, y por ello ninguna imagen, se agota en su “ser-objeto”. A la

inversa, puesto que la misma persigue una finalidad, comunicar algo, producir un efecto preciso, cualquier imagen es una *acción*; en tanto que tal, un *proceso*; y en esta medida *tendenciosa*. Un libro nunca leído permanece de alguna manera atrofiado; es decir que en el fondo, no está verdaderamente “ahí” en tanto no se haya metamorfoseado en proceso, en tanto no haya alcanzado su conclusión gracias a la colaboración del receptor, gracias a la respuesta correspondiente a las palabras expresadas. Digo la “respuesta correspondiente”: porque toda obra aspira a una reacción determinada, invita a una “respuesta ideal”; las malas respuestas no hacen más que aportar la prueba de que la obra no ha llegado a buen puerto; en otros términos, cuando en “the receiving end” surge en el receptor una figura que no es idéntica a la enviada.

“La acción”, en la imagen de Grosz, consiste en denunciar la hipocresía. Y esa acción invitaba también a una “colaboración ideal” o a una “respuesta ideal”. No obstante —y esto puede parecer extraño aunque el carácter dialéctico de ese caso preciso encuentre aquí su fundamento— esa respuesta se supone un *No*, una *reacción de rechazo*. Porque lo que Grosz deseaba era, precisamente, incitar a los hipócritas a reaccionar ante la imagen de su indignante hipocresía con una rebelión hipócrita a través de la cual se atacasen a sí mismos, confirmando a la vez con esa autogresión la verdad de sus opiniones.

Y aceptaron esa invitación. Cayeron con complacencia en la trampa que les había tendido, agarraron ciegamente la ocasión de manifestar públicamente a partir de entonces esa duplicidad que habían practicado *in absentia*; de manifestarse en adelante públicamente con ella *in flagranti*. Indignados, se abalanzaron contra esa imagen que mostraba el vicio —el suyo— como si fuese el de Grosz¹⁶: gracias a ellos, el proceso cuya primera fase había sido producir la imagen, acababa finalmente con una victoria. Los acusadores ultimaron, pues, el dibujo de la hipocresía; con sus ruidosas negativas, legitimaron a fin de cuentas la acusación de Grosz.

El ataque llevado contra este último en nada era un accidente sobrevenido a partir del momento en que haciéndose pública, su imagen le hubiese escapado; por el contrario, en tanto que “reacción ideal” ese acontecimiento era parte integrante de la imagen y, como ella, llevaba la firma de Grosz. Pero como el “proceso”¹⁷ iniciado adquirió una forma real, es decir la de un proceso judicial, se produjo algo totalmente inédito en la historia del arte: desde entonces, no solamente una parte de la imagen se hizo realidad, sino que la realidad misma se hizo una parte de la imagen; no sólo la imagen se convirtió en una reproducción de lo real, sino que lo real mismo acabó siendo una reproducción de la imagen.

II

La obra de los treinta últimos años es, por decirlo así, desconocida en Alemania y en Europa salvo para quienes han tenido conocimiento de su autobiografía¹⁸. Sin razón. Pues, aunque interesante desde un punto de vista histórico, contiene igualmente piezas de gran valor artístico. Ese mundo que Grosz había puesto en la picota y que, en respuesta, lo celebró como *l'enfant terrible* de su época, mucho después dio lugar a otro: al marcado en principio por un breve periodo de normalidad a finales de los años veinte y, después, por la proximidad de una nueva catástrofe. Nadie sabía más claramente que el mismo Grosz hasta qué punto hubiera sido ridículo continuar golpeando obstinadamente contra una víctima que ya se había convertido en un tipo del pasado o un fantasma olvidado. A buen seguro, no se encontrará en la historia ningún artista que haya intentado —como él— destruir tan brutalmente su propio estilo porque las circunstancias habían cambiado. Su manera de despedirse de ese viejo mundo, sus distancias consigo mismo y de hacer callar en él al cínico fue tan radical, que a su lado, las metamorfosis de Picasso o Stravinsky sólo parecen caprichosos cambios de ropa. Sin embargo, no podemos afirmar que esa

auto-destrucción y los documentos resultantes de la misma hayan sido únicamente divertidos. Al contrario: no se mostró menos escrupuloso consigo mismo que lo que lo había sido con sus peores enemigos, de manera que sólo la agudeza de su lápiz podría permitirnos dar cuenta de ello. Intentó del modo más consciente ser “gentil”, es decir adaptarse a la solicitud y al optimismo en voga en esa nueva parte del mundo; metamorfosearse, él, el antiguo verdugo, en productor de *slick products*, de lustrosa pacotilla, en un complaciente proveedor de imágenes capaz de rivalizar con los artistas comerciales de las revistas. Llegó a conseguirlo, por lo demás, pues su maestría técnica estaba a la altura de su disposición al auto-abandono; y fue con una maliciosa alegría como registró las etapas de su auto-destrucción. Al mismo tiempo, burlándose de su antiguo papel de provocador, se creó una oportunidad nueva: reírse de sus nuevos compañeros que, sin excepción, pertenecían a esa “clase dominante” que antaño había denunciado porque habían sido los parásitos. Que fuesen los que mejor le convenían, precisamente porque eran aquéllos que le convenían menos, formaba parte de su auto-destrucción. Lo que los hacía ridículos a sus ojos era, justamente, que daban valor al hecho de frecuentarlo. Ridículos —los más audaces de entre ellos— porque saludaban como una *riot*, el hecho de ahogar sus noches en alcohol en compañía de algo tan

deliciosamente escandaloso como un antiguo “rojo”; todavía más ridículos los ingenuos ignorantes y los nuevos ricos del arte falsamente cándidos que se contentaban con mirarlo boquiabiertos, con charlar con él de los problemas del arte moderno o con tomar sus obras de arte por dinero contante.

Dinero contante. Que no haya sido inoportuno para Grosz, es ciertamente plausible. Pero su verdadera burla era que él, el artista, hacía saber ruidosamente que “por dinero contante” entendía “moneda contante y sonante”; mientras que ellos, los beocios, tenían también en cuenta los “valores culturales” y pensaban en elevar su prestigio social gracias a ese arte verdaderamente “continental”. A partir de entonces, el punto culminante del placer —y a menudo era él quien lo provocaba— era alcanzado cuando ellos lo abordaban con un vocabulario artístico ampuloso, autorizándole a cambio a asumir el rol del verdadero yanki, del yanki que no quiere oír nada de ese *highbrowish stuff*, de esa especie de fruslerías culturales abstractas. Seguramente, ese *qui pro quo* que podríamos creer sacado de una comedia cultural de los errores de Brecht, era de una comicidad irresistible, casi de una grandeza gargantuesca.

Pero precisamente, no era respetable. Y si alguien, para dividir en periodos la creación de Grosz, afirmase que durante la primera, en Berlín, había triunfado gracias a la repre-

sentación de lo criminal y lo innoble, mientras que en el transcurso de la segunda —en América—, había cometido un suicidio más o menos consumado, interpretable como el triunfo de su cinismo, no sería completamente falso.

Y, sin embargo, fue una suerte que ese “suicidio” le permitiese a Grosz acomodar su vida “póstuma” de una manera relativamente confortable. Finalmente, en efecto, no todo había acabado para él —nada más lejos—, y grandes tareas le esperaban todavía. Su salto fuera de lo atroz y lo innoble no lo lleva sólo a un conformismo adulador, o a las *parties*: aborda también a menudo otra orilla; un territorio que, aunque por su misma naturaleza parece excluir cualquier oportunidad de burla, no exigía de él sin embargo ninguna clase de capitulación artística. Huyendo de la política, buscando el ámbito más alejado posible, Grosz descubrió en efecto la *naturaleza*. Y su representación o, no dudemos en decirlo, su registro “realista” fue tan magnífico, de una precisión tan pasmosa, que no debemos temer emplazar sus planchas al lado de las de Holbein, Seghers o Ingres. “Dibujo de naturaleza”, “representación de naturaleza”, es algo que parece muy anacrónico hoy, en el siglo del arte abstracto o surrealista; y por lo demás, muchos se han preguntado al contemplar esas planchas si, como “realista”, Grosz había verdaderamente estado a la altura de su época. Equivocadamente, sin

embargo. Porque, aunque él mismo sólo raramente haya empleado la expresión y que probablemente tuviese lo contrario en su cabeza en ese momento, esas representaciones desvelaban un género sin el cual la evolución del arte hacia lo no objetivo, e incluso el surrealismo, nunca hubiera sido posible: el género de la “naturaleza muerta”. La afinidad entre Grosz —que había representado la muerte un número incalculable de veces—, y ese género que tomó la muerte como su nombre, no tiene nada de extraño. “Afinidad” es una palabra demasiado débil. Sería más justo decir que, gracias a él, ese género adquirió una dimensión de la que antes carecía; Grosz fue el primero en darle carta de naturaleza.

Muerte y muerta, en efecto, no son una y la misma cosa. Comparada a la Muerte que, en los dibujos de Grosz, conduce su regimiento, el estado de muerte propio a las imágenes habituales de naturalezas muertas es muy inofensivo. En los cuadros de Chardin, de Kalf, o incluso de Van Gogh, las cosas parecen *muertas* porque están despojadas de la textura de la vida humana y presentadas por sí mismas, en su existencia tranquila y muda; y en los cuadros de maestros más humildes por la razón de que son objetos considerados como “inanimados” por las ciencias físicas y naturales¹⁹. Son muertos, a decir verdad, sin haber sido nunca —hablando con propiedad— ni vivos ni muertos; que sean muertos tiene más que ver con su

manera de ser específica, tranquila, incluso si se trata de un ser cumplido (y además sirven a menudo de alegorías de la “vanitas”). La muerte, en el universo de Grosz, no se contenta con esa manera de ser tranquila y muda. En su caso, la expresión tradicional de *naturaleza muerta* no llega muy lejos y debe ser reemplazada por la más precisa de *naturaleza asesinada*. Entiendo por eso que en el universo de Grosz los objetos parecen fríos, mudos y sin alma porque parecen haber sido *hechos* de una manera fría, muda y sin alma; porque al verlos se diría que han sido víctimas de una violación o un asesinato. Podríamos incluso afirmar que los objetos de su mundo de imágenes parecen *ser en esencia cosas asesinadas*; o cuando menos *susceptibles de ser asesinadas*. Sea cual fuese la manera en que Grosz haya podido obtener ese efecto terrible –intentar descubrir sus medios artísticos necesitaría además un análisis particular– lo que se ofrece a nuestros ojos es un *universo* que no sólo no conoce la “*muerte natural*” (a menos de calificar en el sentido del lobo de Hobbes la muerte violenta como “natural”) sino aún más en el que el hecho de ser asesinado aparece como la manera de ser más natural y ampliamente extendida. “Ser=“Ser víctima”. Esa equivalencia fundamental no sólo parece valer para los seres humanos de Grosz, sino universalmente; para todas las cosas y criaturas de su mundo de imágenes, para su mundo al completo.

Por supuesto, el *sentido común* encuentra esto insensato; lo que está muerto no puede ser asesinado²⁰. La objeción es débil. Al contrario, el sentido de esas imágenes me parece que salta a la vista. En cualquier caso, yo no conozco por mi parte ningún otro cuya *capacidad de desvelamiento* sea tan evidente; ninguno que haya hecho visible nuestro mundo (y en la situación apocalíptica en que nos encontramos eso significa: *la ignominia y la posibilidad actual de aniquilar totalmente nuestro mundo*) con tan poca consideración como esas imágenes de Grosz, donde la equivalencia “ser”=“ser víctima” reina ahí todopoderosa. Desvelan la *ignominia* la que consiste en aniquilar a los seres sin defensa; y la encarnación de lo sin defensa es, precisamente, la cosa muerta. Y desvelan la *totalidad* ese caso apocalíptico del que seríamos víctimas, y con nosotros, nuestro *mundo*, o más bien no, “el que no es el nuestro”, es decir la naturaleza. Así, no sin motivo proponemos la expresión *naturaleza asesinada*²¹.

Eso argumenta contra la segunda objeción según la cual Grosz, como “realista”, no habría estado “a la altura de su tiempo”. Al contrario, al anticipar el estatuto apocalíptico del mundo incluso antes de que éste deviniese perceptible, demostró que era un *profeta funesto*; y comparada con un cierto “vanguardismo”, la noción entendida sólo en el sentido de la historia del arte se empequeñeció hasta no ser más que un simple

concepto de moda. Si Grosz no estuvo “a la altura de su tiempo”, fue únicamente porque lo que anticipó no se situaba a la altura de su época sino en su subsuelo.

A ese poderoso “pro”, se opone, es verdad, un fuerte “contra”.

Que fuese él precisamente, que huía de las manifestaciones de la realidad política y de la violencia, e intentaba sobrevivir en territorio más neutro y tranquilo, en una desesperación felizmente ruidosa, que fuese él que supo sacar las consecuencias últimas de la situación y alcanzó el grado de verdad más alta, es extremadamente notable. Verdaderamente, podemos preguntarnos con razón si, en un sentido más amplio, moral, se trató de un “logro”. ¿Acaso carece de fundamento ver en sus obras los testimonios de una *derrota productiva*, es decir los documentos, magníficamente logrados desde el punto de vista artístico, de una venganza por su intento de huida? ¿No hay que ver ahí un castigo que sancionaba su renuncia a seguir fijando a través de la imagen el crimen que antes había así capturado, y poniendo ante nuestros ojos a las víctimas de la violencia como lo había hecho entonces? ¿Un castigo por abstención condenándolo en adelante a que todo y todos adquiriesen a sus ojos la apariencia de víctimas y criminales? Por esa época, tenía por mi parte el sentimiento de que, ahora que las había abandonado, las furias que originalmente había servido corrían tras él como tras un desertor; el senti-

miento de que las mismas le habían condenado con una malévola alegría a verlo todo y todo el mundo desde entonces a través de su antigua plantilla de lectura macabra “víctima y violencia”. Incluso la piedra, incluso la concha.

Sin imagen: a pesar de todos los esfuerzos que despliega para autodestruirse, Grosz no consiguió arruinarse totalmente. A fin de cuentas y a pesar de su aparente cambio de tema, siguió siendo el mismo de antes. Incluso si las raíces históricas de su agresividad estaban muertas desde entonces, las mismas fuerzas agresivas continuaban intactas, abarcando también sus años de compromiso. Semejante a un verdugo que, encontrándose en una isla desierta, se arroja contra los árboles para decapitarlos a falta de mejores presas; o igual que un gamberro que descarga su ira contra inocentes sillas a falta de poder alcanzar a los verdaderos responsables, utilizaba sus “temas” reales como si los mismos hubiesen sido sus “temas”, en el sentido de “vasallos”. Soslayaré hablar de logros. La expresión: “*compensación*” sería más justa. Como también la de “*capitulación*”. Esta última es en efecto también lo que traiciona su “realismo”.

El realismo, de hecho, nunca fue un simple estilo artístico, sino siempre y simultáneamente un testimonio de la posición que el artista adopta con respecto a lo real. Durante muchas décadas -y eso estaba



totalmente justificado en la época de Zola y Courbet— el hecho de que el realismo se comprometiese con una actitud más o menos revolucionaria se había considerado como un dogma inatacable. Pero también existen épocas durante las cuales el realismo manifiesta todo lo contrario; durante las cuales aquéllos que registran el mundo como realistas levantan de hecho la bandera blanca; proclaman de ese modo su renuncia a la resistencia, o el final de su resistencia a la facticidad; disponen las cosas de forma que las mismas sean indiscutible e irrevocablemente como son, y no de otra manera. Un rebelde que en el origen había considerado y tratado el mundo como algo que era necesario modificar, como algo modificable, y que, posteriormente, aparece como el autor de una “geografía física”, hace saber de ese modo que se ha sometido, aunque —y precisamente porque— el resultado de su obra lo testimonia con una gran exactitud. Grosz también lleva a cabo eso en sus dibujos.

“Nadie tiene necesidad más apremiante de hombres que el devorador de hombres” (se dice en *Die molussische Katakombe*).

Ciertamente, la decisión de Grosz de sofocar en él al autor de sátiras estaba al principio motivada por una necesidad de confort: también él quiso optar por la vía de una resistencia más modesta. Pero sus cálculos no fueron acertados, se había auto-evaluado mal. Para un hombre nacido autor satírico,

el intento de alimentarse solamente de víctimas sustitutorias no podía durar mucho. Lo que en principio creyó como un confort pronto se convirtió en malestar y su *keep-smiling* degeneró rápidamente en mueca; hacer el muerto todos los días exigía una ascesis tan duradera, que incluso los más dotados en la materia se hubieran sentido sobrepasados.

Si al menos la época hubiese sido relativamente inofensiva, o si estuviese marcada por un cierto estancamiento: si siquiera, tras los horrores de la Primera Guerra mundial y la miseria de posguerra, hubiese podido apartarla con un revés de la mano porque no era seria, no mereciendo que le dedicase ni su saliva, ni su lápiz. Pero no se trataba de eso en absoluto. Al contrario, la nueva época era cada vez más pavorosa y finalmente se convirtió en un escalofrío tan sofocante que a su lado, esas imágenes ante las cuales había huído antes y que había querido borrar, parecían francamente inofensivas, o legítimamente destinadas a borrarse por sí mismas. Mantenerse geográficamente alejado de los escenarios y lugares del crimen de ese nuevo terror de poco le sirvió: Grosz no pudo, en efecto, escapar a su época. Le gustaba permanecer sentado en su torre de marfil, lejos de todo eso, y oscureciendo sus papeles de dibujo con indiferencia, concentrarse, lejos de todo eso, en las gravas y conchas y reproducirlas con la mayor exactitud, el clima de su época erosionó las paredes de

la torre hasta traspasarlas, resquebrajando la argamasa; el viento de catástrofe que había querido dejar fuera soplaba de nuevo a través de las fisuras de la pared; y de nuevo también, el pueblo de las víctimas se hundía en el abismo a continuación.

Seguramente, esas víctimas apenas presentaban semejanza con todas las que, hacía poco tiempo, en la época berlinesa, habían poblado sus imágenes; ni con las que, porque las mismas lo eran verdaderamente, Grosz había representado en su lamentable papel, ni con las que él había denunciado y sacrificado a su lápiz porque las mismas eran culpables. Las líneas de demarcación entre clases sociales, entre dominantes y dominados, entre violentos y violentados (antes tan claramente señaladas que parecían hacer superflua cualquier indicación moral explícita) se habían desdibujado hasta no ser ya perceptibles. Ciertamente, al comienzo del periodo de terror, los primeros adeptos del nuevo régimen de violencia, el régimen hitleriano, aún eran claramente identificables; muy pronto, sin embargo, el mal se había extendido, muy pronto, millones de individuos se encontraron implicados en la falta; y los innumerables crímenes individuales por acción o abstención que constituían lo cotidiano de la tiranía enseguida confirmaron la completa responsabilidad de las mentiras proferidas por los primeros culpables. ¿Quién era infame y quién

sólo se había vuelto infame? ¿Quién era asesino y quién sólo cómplice? Elucidar esas cuestiones pronto se hizo imposible, incluso para los mismos actores. Poco importa que se tratase de la manera de hacer la guerra, de la manera de tratar a los judíos, a las personas encerradas en los campos de concentración o a los “indignos de vivir” —el único hecho que contaba es que eran millones los implicados, es decir millones en colaborar. Lo que hay de infernal en el principio contra-revolucionario, es precisamente que los millones que deben ser reducidos a la impotencia no están únicamente sometidos sino, aún más, totalmente desorientados; tan totalmente además que, a partir de entonces, gratificados por la ilusión de poder participar, arden con un deseo suicida por llevar a cabo ellos mismos el rito de su sumisión; e incluso, se sienten agradecidos por *ser autorizados* a llevar ellos mismos ese sangriento asunto. La contra-revolución significa precisamente: incitación indirecta al suicidio e implicación de la víctima en la falta.

Pero eso no basta. Borrar las fronteras no es en efecto un fenómeno interior alemán. El sentimiento de borrar la línea de demarcación entre los diferentes sistemas mezclados en la guerra no fue menos fuerte: la depravación del hombre, el terror policial, la ausencia de derechos en la Unión soviética, no parecían en nada menores que en la Alemania hitleriana; y aunque haya sido

agredido, Stalin, como sabemos, no era únicamente una víctima. Es verdad que para Grosz, que en la época era de extrema izquierda, el shock sufrido cuando el país donde se construía el socialismo se envilece no fue menos anonadador, si no fue aún más, que el causado por la evolución de su propio país; tampoco hay ninguna duda de que con su ruidoso cinismo, tan característico de sus años americanos, intentó no solamente cubrir con sus gritos la realidad de la Alemania hitleriana, sino también el *God who has failed* y la confianza que en otros tiempos le había testimoniado a ese dios.

Después de esta mirada retrospectiva sobre esa época, a nadie se le ocurrirá —al contemplar sus dibujos— decir que la horda de criaturas ahí representadas es producto de la luciferina imaginación personal, casi patológica de Grosz. Esa chusma miserable, odiosa y bestial que deambula por esas superficies, con el cuchillo entre los dientes, es en efecto justamente esa humanidad que acabamos de pintar: una humanidad despojada de todas sus diferencias (y no solamente de sus diferencias de clase), simultáneamente culpable *e* inocente, ávida *y* lamentable, simultáneamente ebria de poder *e* impotente, simultáneamente asesina *y* abandonada a la muerte. Y como esos “seres que ya no son humanos”, esos petimetres cubiertos de sangre no sólo han debido renunciar a sus

particularidades sino también a su mundo y a sus bienes (pues ya estamos en la época de los pasillos de bombas), errando ahora por una jungla de cascotes y ruinas, o en una pura nada.

Naturalmente ese *inferno de la inferioridad* no hubiera podido convertirse en imagen en ninguno de sus anteriores estilos; ni en el agresivo de su primer periodo; ni en su idioma más tardío y complaciente, ni en la manera de sus naturalezas muertas. Técnicamente, se trata en la mayoría de los casos de dibujos realzados a la acuarela en los que los colores pálidos y venenosos no sólo persiguen un efecto de mancha (logradas además del modo más repugnante), sino que, desbordando los contornos con indiferencia, le confieren a estos últimos la apariencia de la inestabilidad, de la no-validez, de la descomposición. La manera como nombramos ese estilo apenas tiene importancia. Pero su pintura ciñéndose en adelante a *representar lo negativo* por excelencia —la nada, lo indigno, lo que puede ser aniquilado y el ardiente deseo de exterminación en el hombre— estaremos más cerca de sus imágenes usurpándole a la fotografía la expresión “*producción de negativos*”; sin embargo no perdamos de vista que, contrariamente a los fotógrafos, para Grosz que veía el verdadero rostro de su mundo en el triunfo de lo negativo, los “negativos” eran la “cosa misma”²².

¿Pero, verdaderamente, hay que darle a lo negativo una visibilidad positiva?

Este rompecabezas mortifica a las artes plásticas; y la filosofía del arte que, curiosamente, nunca se ha interesado en eso, se quedará vacía si no lo toma en cuenta. Pues el artista plástico se encuentra en una situación fatalmente desventajosa. ¿Por qué?

Porque está *“condenado a la positividad”*.

¿Qué quiere decir esto?

Que, en tanto seres humanos creadores de imágenes, no disponemos de esa posibilidad como la que tenemos como seres hablantes: negar un estado de hecho, presentarlo como probable o verosímil, o incluso hablar de una nada (las famosas modalidades de la *doxa*); en tanto que creadores de imágenes, esas posibilidades nos están totalmente cerradas. El pintor sólo conoce el sí, está prisionero de Parménides, no dispone de correlatos ópticos ni para el “no”, ni para el “quizá”. No está en medida de representar a un hombre que no viene, no puede hacer aparecer como por magia sobre el papel un hombre que quizá viene; cuando muestra un hombre, entonces muestra un hombre; como el rey Midas, todo lo que toca lo metamorfosea en algo positivo²³.

Hemos de tener en cuenta esta calamidad si queremos comprender a Grosz. Porque lo que intentó representar sin miramientos a través de esa “positividad obligada” fue precisamente aquéllo sin valor, lo absolutamente indigno, la nada. ¿Cómo pudo escapar

George Grosz a esta calamidad? ¿Cómo se las arregló?

Con una medida de violencia gráfica que jamás ningún teórico hubiese imaginado; gracias a una técnica que sólo podía desarrollarse en el acto de pintar, sólo a través del desesperado combate contra esa limitación: *“la supresión”*.

Esa palabra nos parece familiar. “Dibujar es suprimir”, nos enseñó Liebermann. Pero lo que Liebermann²⁴ quería decir, podemos añadir hoy, de la manera más tradicional, es decir que cualquier detalle accesorio o insignificante debía ser “sacrificado” en favor de la representación de lo esencial, ya no tenía la menor relación con lo que el mismo Grosz entendía. Al contrario: lo que este último elimina es justamente la *“esencia”*. Y elimina *la esencia precisamente para, gracias a esa esencia que no muestra, demostrar que le pertenece a la “esencia” del hombre de hoy tener una “esencia” ya sacrificada*. No podemos imaginar una diferencia más radical entre una y otra “supresión.” El hecho, ya notable en sí mismo, de que Liebermann y Grosz hayan trabajado en la misma época y en la misma ciudad de Berlín, deviene francamente extraño e inquietante una vez que nos hemos explicado ese cambio de función. Parecen siglos lo que separan a los dos hombres.

Concretamente hoy, ¿a qué se parecen las supresiones de Grosz?

A agujeros. O para ser más exactos: son agujeros.

Puesto que en las artes plásticas el cuerpo visible del hombre representa al hombre, la representación del hombre que no es “nada ni persona”, la del hombre destruido, sólo podría consistir en la representación del cuerpo destruido. Aplicación: cuando Grosz quiere decir o mostrar que sus criaturas ya no son alguien, que las mismas sólo son lo que son porque no son, entonces las construye en torno a vacíos *dejados en reserva*, en torno a agujeros, a “cavidades” creadas por las ventanas; y los cuerpos sólo sirven de “marcos” a esos vacíos (deshilachados o despedazados de la manera más accidental y azarosa); un poco como una pared sirve de cuadro a ventanas calcinadas. No, no “un poco más o menos”, exactamente de la misma manera. Pues no soy yo quien crea esa analogía, sino el mismo Grosz. No quiero decir con esto que Grosz hubiese explícitamente comentado sus criaturas-agujeros en estos términos, sino más bien que las mismas no nos dejan la libertad de verlas de otra manera. Deambulan en efecto en un *habitat* (por mucho que un lugar tan incómodo pueda llamarse así), totalmente análogo y adecuado a lo que son: en un medio hecho de cosas-agujeros; no solamente entre las ruinas volando en pedazos (que se les parecen), sino en un mundo convertido por completo en ruinas. Cuando, como ocurre a veces en sus cuadros, la mirada al

pasar a través de uno de esos “hombres-ventanas” agujereados cae sobre una de esas cosas rotas; es decir cuando, lo queramos o no, en el mismo “instante”, las dos ruinas entran simultáneamente en nuestro campo de visión, entonces, la precisión de la equivalencia ha alcanzado su máximo, la declaración “el hombre es una ruina” (o “el hombre es nada”) no podría ser traducida de manera más “contundente”.

Y, sin embargo, eso aún no basta para dar cuenta del mensaje de aniquilación pura y simple que libran sus dibujos. Pues se trata de un mensaje *ontológico* que dice que el ser y el no-ser están a partir de entonces sencillamente invertidos. Los fragmentos del mundo que aún nos quedan, las ruinas de hombres y cosas dando el sentimiento de ser sólo fragmentos “que todavía no forman parte del ser”, se nos aparecen como pausas en el interior del vacío y para ser más precisos en el plano ontológico: como “agujeros en el no-ser²⁵”. La ontología del mundo de Grosz es, pues –por analogía con la “misa negra”– una “ontología negra”. Culmina –y nuestra afirmación anterior de la producción por Grosz de una ontología “negativa” se encuentra ahí definitivamente confirmada– con la frase: *“no es el no-ser la negación del ser sino, inversamente, el ser la negación del no-ser”*.

Como ya hemos dicho, el símbolo del agujero no era ninguna “astucia”. Instituir símbo-

los no es tan fácil. Si se hubiese tratado de una argucia o incluso de un artificio iconográfico, esas pavorosas imágenes no nos parecerían tan inmediatamente evidentes, no nos horrorizarían tan inmediatamente. Dudar del carácter espontáneo de la emergencia de esos “negativos” es sencillamente imposible. Igual que fue para Kafka lo más natural del mundo tomar al pie de la letra las metáforas o las formas de hablar para concebir el punto de partida de sus fábulas, fue completamente natural para Grosz “pintar al pie de la imagen”²⁶ las imágenes del lenguaje, y representar así, por ejemplo, los “hombres vacíos”, como literalmente huecos. Pero eso no fue únicamente natural para él, también fue inevitable. Yo entiendo por esto que *in actu creationis*, simplemente fue incapaz de conceder a sus criaturas (que además convocaba con el sólo fin de poder anularlas) la menor dignidad, ni incluso el grado mínimo de existencia vulgar de una completa “*res extensa*”; como su pluma se opuso a conferirle con un contorno demasiado seguro una identidad demasiado evidente; como su pincel se negó con un color demasiado compacto a hacerlos “demasiado ser”. Pero en este caso preciso, “negarse a algo” no es del orden del “desfallecimiento”, sino muy al contrario del mensaje perfectamente explícito.

Si calificamos sus antiguas y célebres acusaciones de primer estilo; sus slicks *pro* -

ducts y sus “registros” de segundo, entonces los “negativos” de los que se ha tratado constituyen su tercer estilo. No el último, sin embargo. Pues Grosz, una vez más, ha llevado a cabo una transformación; y lo que es más, una transformación que no solamente nos sorprende, sino que nos emociona. En las imágenes de las que vamos a hablar como conclusión, la negatividad más extrema es vencida.

Esto suena como el anuncio de un acceso de fe. Seamos prudentes. Pues no podíamos esperar de un hombre que tenía tras él una tan “negra *opus*” que fuese capaz de valorar el mundo una vez más como algo soportable o incluso bello, que aún pudiese pintar cuadros *in majorem mundi gloriam*. No podríamos anunciar sin más un cortocircuito intelectual espectacular, una conversión semejante a la que antaño, por ejemplo, pasó por *chic* en Estados Unidos. Nada por el estilo. Los únicos testimonios a los que podemos referirnos para hablar de una transformación, son sus nuevos cuadros. Pero estos últimos hablan una lengua tan universal, que excluyen cualquier malentendido. El mismo Grosz, aunque hubiese querido, por desafío, o por vergüenza, o por cualquier otro motivo, negar lo que sus imágenes traicionan, no hubiera sido capaz de convencernos. ¿Qué traicionan, pues, esas nuevas imágenes? Aunque ninguna luz, por tenue que fuese, iluminó a sus propios ojos su mundo negro, miraba ahora en el inte-

rior con un nuevo sentimiento. El del *duelo*. Después de tanta frialdad, ironía y tinieblas, dudamos, en el momento de concluir con Grosz, en escribir sobre el papel esa palabra humana. Pero de todas las demás palabras que se presentan a nosotros, ninguna es aceptable. Nos preguntaremos bajo qué condiciones fue posible esa metamorfosis; a raíz de qué acontecimientos la llama de su pasión que comenzó siendo el fuego frío de la ironía pudo transformarse finalmente en ardientes sufrimientos. No puedo responder a esa pregunta con los hechos. Únicamente con una suposición. En este caso con la siguiente:

La época en que aparecieron sus nuevas piezas era la de la ruina de Alemania. Supongo, pues, que Grosz, el viejo *taimado* de lo negativo que era por entonces una de las raras personas ya aptas y dispuestas a pensar y registrar sin tapujos la ruina, sopesó entonces el carácter *total* y consideró la devastación como *definitiva*, como el verdadero fin. Si entre nosotros, que en lejanos países nos quedábamos petrificados ante las congeladas fotografías de las ciudades en ruinas, se hubiese encontrado un hombre para hablar de “descombrar” o de “reconstrucción”, para calificar de posible o probable el hecho de que ese desierto pudiese un día ser olvidado —y, para colmo, en el espacio de algunos años— hubiésemos no solamente considerado que era estúpido, sino que minimizaba la catástrofe, y, entonces, le habríamos mos-

trado la puerta. Ciertamente, Grosz también. Pero aunque él haya sido durante toda su vida un cínico redomado, lo era al modo antiguo. Quiero decir con esto que su cinismo se agotaba en la fórmula “todo puede ser aniquilado”. Pero por aquel entonces, precisamente, esa máxima comenzaba a envejecer, dando lugar a una forma de cinismo superior y distinto al “poder de aniquilar”, la que entretanto triunfó y cuya divisa era: *“todo es reconstruible, de ahí que el aniquilamiento no sea tan grave, e incluso oportuno de vez en cuando”*. Pocas cosas prueban que ese cinismo haya de golpe desempeñado un papel en Grosz, al menos en la época en que yo lo frecuentaba, hacia el final de la guerra. Es más, creo que a sus ojos, el derrumbamiento no fue *un* derrumbamiento sino verdaderamente *el* derrumbamiento, algo absoluto. Y que ese absoluto fue el shock que originó su metamorfosis.

Por más que un juez omnisciente pudiese inscribir en las columnas falta y sanción, infamia y miseria, colaboración, creencia compartida, la adición que Grosz estableció e hizo visible con sus imágenes de duelo afirma que, comparada con el carácter definitivo de la destrucción y con la desmesura de la desolación, la inmensidad de la infamia y de todo lo que durante su vida él había odiado, atacado y puesto en la picota, se había vuelto desdeñable; quizá incluso la falta podía —en adelante— ser enterrada bajo las ruinas y, así, borrada. Lo que es cierto, en cambio, es que las ciudades que se derrum-

baban a cientos de *miles* de él habían arrasado en su caída y enterrado bajo sus escombros su ironía. Naturalmente, el “fin de la ironía” no significaba el comienzo de la confianza. Los signos precursores de la esperanza no hacen irrupción en sus imágenes²⁷. Pero los colores lívidos y venenosos de sus “negativos” desaparecen a partir de entonces. Una luz más cálida atraviesa ese mundo de ruinas; y de los escombros, de la sangre y el pandemónium, aun cuando apenas sea perceptible, parece ascender una “lástima por los hombres”. Así, pues, duelo. Cuando menos el duelo de una oportunidad que parece perdida de una vez para siempre; incluso si ese no era el duelo de un mundo que había amado.

La imagen que se reproduce al lado, expresará mejor que mis palabras lo que quiero decir. En esta representación del último hombre que asciende desde la caverna del mundo en ruinas hacia la luz, nadie —con seguridad— percibirá un resto de odio, de ironía o de alegría maliciosa; de todas formas, será imposible que alguien pueda descubrirlo. Ni tampoco lágrimas, por la buena razón de que lo que pasó fue demasiado extremo, y desmesurado, para que aún se pudiese llorar. Es precisamente ese exceso lo que se llora, y esa ausencia de lágrimas. Y en ese duelo de lágrimas no derramadas, se oculta la primera luz de una humanidad que sale a la superficie.



¿Fue esta la última fase de Grosz? ¿O quizá solamente la última de las que yo mismo viví hace tantos años? No lo sé. Pero fuera lo que fuese lo que después siguió, en un sentido más que temporal, esa fase fue ciertamente la última –pues a lo mejor nada mejor puede suceder. No sé si Grosz fue verdaderamente consciente de la profundidad de su metamorfosis. Me parece muy probable que el asta endurecida desde hace tiempo e imposible de arrancar – a partir de entonces– de su desesperado corazón, había cubierto totalmente la herida abierta en su interior sin que se hubiese dado cuenta. Por esa época, no parecía ni modificado, ni incluso metamorfoseado a la manera de un converso. Pero eso tampoco tendría ninguna importancia, eso tampoco sería cosa nuestra. Lo que nos atañe, únicamente, es esa voz impregnada de duelo que emana de su obra. Y esa voz merece nuestro respeto.

notas

1. Tanto como el amor. Yo no conozco por mi parte ninguna imagen no-objetiva que testimonie amor u odio del mundo. La coartada parece perfecta. Es gracias a esa neutralidad emocional como el arte no-objetivo ha debido beneficiarse a menudo de un mecenazgo político.
2. En cambio, el retrato siempre corre el riesgo de resultar demasiado “contundente” sin pretenderlo.
3. Günther Anders, “Die Krise der Phantasie”, *Die Sammlung*, año 10, p. 122 a 134.
4. Objeto, imagen o fórmula que sirve para separar o alejar las fuerzas maléficas.
5. El autor hace referencia a *Die molussische Katakombe*, novela en la que analiza no sólo la mentira y el terror del nacional-socialismo, sino también su empresa de compromiso generalizado. Prohibida su publicación por Manes Sperber en 1935 alegando que no se ajustaba a la línea del Partido, *Die molussische Katakombe* fue finalmente publicada en 1938.
6. Es imposible determinar si aquí se trata de desconfianza o pintura. Platón, por ejemplo, se manifestó en contra de la pintura. Se burló en efecto de los pintores a los que no consideraba filósofos, reprochándoles que

sólo reproducían “apariencias de la apariencia” al fabricar sus imágenes.

7. La historia del arte clásico en Europa aporta un testimonio de la manera en que los pintores platónicos supieron superar esa calamidad.

8. Del nombre del inventor de los rayos X. Carl Einstein fue el primero en hablar de prostitutas de *sexo revelado por la radiografía* para evocar esos dibujos en los que Grosz superponía por transparencia la civilizada apariencia burguesa y los cuerpos lúbricos.

9. Que eso los hace obscenos quizá sea verdad. Pero esa proposición no es más verdadera que la que considera que es cruel hacer visibles las crueldades; o inicuo hacer visibles las inicuidades.

10. Baal (plural Baale o Baalim) significaba “propietario” en hebreo. Dios de la fertilidad, los Baale estaban de acuerdo con la tierra y su propiedad. Los partidarios de los Baale eran con frecuencia los aristócratas propietarios terratenientes que residían en las ciudades. La victoria de los fieles de Yavé sobre los baalistas tuvo como consecuencia el triunfo del monoteísmo sobre el politeísmo.

11. En cambio, es aceptada y popular esa especie de seriedad que se prefiere calificar de “demoníaca” y que no es más que un hosco humor considerado con respeto y a menudo presentado como la pareja de esa seriedad. Con la máscara de Beethoven (que nada tiene que ver con su máscara mortuo

ria) suspendida sobre los pianos en la mayoría de países, esa “seriedad” autorizada ha encontrado una encarnación insuperable.

12. La música ha sido siempre la mejor coartada porque nunca se ha podido decir de ella que expresaba algo preciso. Esa es la razón por la que la música fue floreciente en la Austria de Metternich. Desde un punto de vista moral, la “no objetividad” de la música, fuente inagotable de milagros, es un escándalo. Que una sinfonía de Beethoven pueda ser utilizada por no importa qué gobierno, sea cual sea su orientación, para celebrar sus intenciones o sus balances, constituye un espantoso cuestionamiento del lenguaje de la música.

13. En cambio, los “ideales”, esos “fines” de los que se sabía que en razón de su carácter sublime, podían sólo ser deseados pero nunca conseguidos, eran autorizados y aceptados. El peligro de que alguien pudiese intentar conseguirlos haciéndolos verdad, no quien los mancillara, no se tomaba en consideración. Lo que los hacía sublimes era el tabú que acompañaba su realización. Nada caracteriza mejor la seriedad política de los años veinte que la desaparición del vocablo “ideal”, utilizado hasta entonces con más o menos buena fe por todas las personas nacidas después de comienzos de siglo.

14. Esta representación de Cristo no forma parte sin embargo de las más chocantes de la historia en esta materia. Existen otras mucho más escandalosas en el arte clásico,

el *Cristo muerto* de Mantegna conservado en Brera, por ejemplo. Comparado con la transgresión de esta obra (hacer del cadáver de Cristo un volumen reducido a las plantas de los pies y la caja torácica utilizando una perspectiva rasante, es decir transformar al Cristo del sacrificio en víctima de las leyes ópticas del escorzo) o a las similares audacias del Quattrocento, el dibujo de Grosz —que conserva intacto el esquema tradicional del crucificado—, parece completamente inofensivo.

15. Parece claro que Grosz inventó los medios dialécticos de hacer visible lo negativo. Esta capacidad para expresar lo negativo es tan inhabitual en las artes plásticas que volveremos sobre ello más adelante.

16. Si quisiéramos resumir en una fórmula el fundamento de su agresión, diríamos: “No es lo mostrado lo que es culpable, sino el que muestra”. El principio que algunos años más tarde Goebbels sistematizó como virtuoso se plasma aquí de manera particularmente clara.

17. No es un azar si, por entonces, las deliberaciones jurídicas desempeñaron un papel central en la literatura. Lo jurídico aparece como el denominador común de una parte considerable de la literatura de la época, de la vertiente “religiosa” (Kafka) a la vertiente política (Brecht). Las piezas de Brecht se alimentan claramente de procesos. Pero no eran para él simples temas; más profundamente, consideraba sus mis-

mas piezas como procesos intentados contra la realidad; y en la hipótesis de que hubiesen desembocado en procesos reales, eso no se hubiera debido a ninguna mala suerte “exterior al asunto”, al contrario, eso las hubiese completado. *A falta de algo mejor*, aquellos que no estaban en condiciones de intervenir más directamente en la realidad, la acusación o más exactamente el hecho de dejarse acusar, podía convertirse en un modo de acción.

18. El autor hace aquí referencia a la autobiografía de G. Grosz *Un sí menor y un no mayor*, publicada por primera vez en Nueva York en 1946, y después en Alemania en 1955 en una versión modificada.

19. Jirones de cuerpos, de objetos salidos del mundo de la “naturaleza muerta” —las guitarras, por ejemplo—, permanecieron mucho tiempo suspendidos como símbolos originales entre los ángulos y las ramas de numerosas obras cubistas, abstractas y surrealistas.

20. No es un azar que la destrucción de los muertos, la *profanación de los cadáveres* haya sido considerada siempre como la cumbre de la inhumanidad, como lo *obsce - no*. Pues esto último encuentra su fuente en el placer sentido en deshonar a un ser reputado por su vulnerabilidad absoluta; y en particular en *exponer* esa humillación. Por lo tanto, tampoco se trata de un azar si, en Grosz, que nos confronta a ese mundo deshonorado, lo obsceno desempeña un papel

similar, y si su mundo de víctimas parece pornográfico. Esta afirmación no es en absoluto una censura, al contrario, llamamos la atención sobre la seriedad y la lógica interna del arte de Grosz. Pues quien ignorase el elemento pornográfico de sus obras macabras, ignoraría lo principal; *la ignominia del espanto* sería en efecto dejada de lado. Goya lo sabía: sus “Desastres” eran obscenos y grandiosos; Stuck, en cambio, no tenía conciencia de todo eso: su célebre “Guerra”, que no tenía nada de obsceno, es un mamarracho melancólico y solemne.

21. A lo que hay que añadir que, en las obras de arte, especialmente en las que presentan un carácter moral, la “ley de la inversión” es frecuente. Eso significa que lo que enuncia la obra exige ser comprendido por medio de una lectura invertida. Cuando Bertolt Brecht dice en la *Ópera de cuatro cuartos*, “los ladrones son pequeño-burgueses”, quiere decir (y nosotros lo comprendemos inmediatamente) “los pequeño-burgueses son ladrones”. Saber si Grosz era consciente o no de ese proceso de inversión es indiferente; pero en la medida en que en algún momento fue próximo de Brecht, esa regla seguramente no le era desconocida. Aplicación: sus dibujos nos dicen que las cosas son susceptibles de ser matadas, como si fuesen seres humanos, y afirman entonces: “Las posibilidades actuales de perpetrar la muerte, nos tratan a nosotros,

seres humanos, como si también fuésemos simples cosas”.

22. El hecho de que los fotógrafos snobs hayan comenzado en el transcurso de la misma década a exponer negativos fotográficos (en los cuales los blancos y los negros se encontraban invertidos) no es un azar. Eso constituye una versión lúdica de lo que, en Grosz, tenía una significación fatal.

23. No es extraño que las escrituras ideográficas se hayan metamorfoseado en escritura: la coacción de positividad ejercida por la imagen fue en todo tiempo insoportable y la liberación de ese yugo inevitable.

24. Max Liebermann (Berlín 1847-1935). Principal representante del movimiento realista alemán, se decantó posteriormente hacia el impresionismo y contribuyó a su introducción en Alemania. Convertido presidente de la Secesión de Berlín, se impuso con Max Slevogt y Lovis Corinth como el jefe de fila del “impresionismo alemán”. A las escenas representando a la gente común en el trabajo le sucedió una pintura de la vida burguesa. A partir de 1933, apartado de sus funciones de Presidente de la Academia de las Artes por los nazis, vivió recluido en su casa de Berlín hasta su muerte el 8 de febrero de 1935.

25. De vez en cuando, la música post-weberiana consigue producir efectos semejantes: ocurre cuando los tonos hacen el efecto de agujeros en el silencio y la obra musical funciona como un tamiz, confiriéndole a la nada que lo atraviesa contorno y articulación.

26. Seguramente, tampoco él pudo hacerlo de otra manera. Teniendo en cuenta la gran cantidad de esos dibujos, debemos suponer que sus “criaturas-agujeros” lo acosaron con tanta obstinación como a Kafka le obsesionaron sus fantasmas.

27. A excepción de una única imagen donde un hombre chapoteando en una ciénaga se dirige hacia un amanecer inminente. Pero con esta primera, única y minúscula “tentativa de dar un paso hacia la esperanza”, Grosz fue muy reticente. No se trata de un azar que represente al hombre de espaldas: no se atrevía a mostrar el rostro de la esperanza de frente. Esta imagen es seguramente la más humana de todas las que hizo: pues no hay nada más emotivo que el miedo tardío de un hombre que, durante su vida, no retrocedió ante ningún ultraje.



No fue por su participación en el movimiento dada, ni tampoco por los dibujos del *Rostro de la clase dominante* (desde ahora puesto en un plano de igualdad con los *Desastres* de Goya o los dibujos de Daumier para la *Cencerrada*) por lo que Grosz fue conocido o renombrado en los mayores círculos extra-artísticos, sino por el escándalo que suscitó su obra *Crucificado con máscara de gas*.

Günther Anders